

DUNAS. ERICH MENDELSON

María Teresa Muñoz

Las estructuras defensivas y al mismo tiempo protectoras por excelencia son las conchas y los caparazones de los que disponen muchos animales. La superficies de cualquier concha puede imaginarse como originada por la revolución de una curva alrededor de un eje fijo. Manteniéndose siempre semejante a sí misma, esta curva va aumentando continuamente sus dimensiones hasta configurar finalmente una construcción en espiral. Ésta es la matriz geométrica que rige la arquitectura que Erich Mendelsohn propone desde sus primeras arquitecturas fantásticas y también los dibujos de siluetas de edificios como el que, fechado alrededor de 1915, anticipa casi exactamente la que sería la forma de la Ópera de Sydney de Jørn Utzon, una serie de conchas que se abren, se mueven, y congelan la imagen de ese movimiento. Dice D'Arcy Thompson que tanto las conchas como los caparazones ofrecen innumerables ejemplos de transformaciones y deformaciones, de manera que es posible comparar varios de estos caparazones entre sí aun en el caso de que se trate de formas muy diferentes, incluso de formas generadas a partir de coordenadas rectangulares y otras generadas a partir de coordenadas circulares o convergentes. Es significativo el hecho de que para describir físicamente las estructuras de algunos seres vivos, sobre todo las estructuras rígidas como los esqueletos o caparazones, se utilicen referencias a los puentes y otras construcciones artificiales que, a su vez, se explican por medio de modelos basados en las formas de los seres vivos. Las fronteras entre los reinos orgánico y mineral son muchas veces borrosas, de modo que la semejanza entre una formación como una duna, móvil y con una geometría precisa, y algunas estructuras orgánicas como las conchas o caparazones, que crecen o se erosionan con mayor o menor velocidad, es tan evidente como con algunos objetos creados por el hombre.

En la serie *Dunas*, de 1920, Erich Mendelsohn dibuja las imágenes de las dunas de arena que había observado en sus paseos por las playas del Noreste de Prusia, su tierra natal, convirtiéndolas después en fantasías arquitectónicas. En contra de las montañas de Taut, con cimas puntiagudas, aquí se ofrecen formas erosionadas y contornos más suaves producidos por el viento y las mareas. Se trata de un conjunto de croquis que no tienen nada que ver con el paisaje, pero que presentan objetos afectados por acontecimientos naturales que no son ni reglados ni previstos. El viento cambia constantemente el perfil de las dunas, como si deseara liberar a esas peculiares montañas de un perímetro definido y fijo. Bruno Zevi, en su comentario sobre las *Dunas* de Mendelson, habla de la conmoción de las formas, del proceso de crecimiento y contracción tomado de la arquitectura orgánica. La materia de las dunas se mueve y cambia continuamente de forma. En la duna existe simultáneamente la concavidad y la convexidad, la acumulación y la pérdida de masa.

Con respecto a la montaña expresionista, la duna tiene como característica distintiva, a parte de su movilidad, la dependencia de un agente exterior que es el último responsable de su forma, en el caso de las dunas de arena que existen en las playas o los desiertos este agente sería el viento. El viento primero actúa eliminando materia de la superficie expuesta para trasladarla y depositarla después formando un nuevo montículo de arena. No es extraño por tanto que Mendelsohn, que dibujó sus *Dunas* muy al comienzo de su carrera, se interesara por la arquitectura del vienés Joseph Maria Olbrich (1867-1908) y, en particular, por su obra en Darmstadt, la colonia de viviendas para artistas y la *Hochzeitsturm* que corona la *Mathildenhöhe* concluida poco antes de la muerte del arquitecto. En esta torre, la *Hochzeitsturm*, el modo en que las hileras horizontales de ventanas doblan la esquina destruyendo la masa del edificio y el papel jugado por las cornisas y las ondulaciones de la coronación atrajeron la atención de Erich Mendelsohn como referencia del camino que él mismo había emprendido en sus dibujos. Otro de los edificios de la *Mathildenhöhe* admirados por Mendelsohn fue el llamado *Gebäude für Flächenkunst*, una construcción a base de cerchas de madera con forma de quilla en la que él pudo reconocer un ritmo que sólo podría lograrse plenamente con el uso del hormigón armado. Más allá de la profusión decorativa con que se suele identificar, y desacreditar, la arquitectura de Olbrich, Erich Mendelsohn penetra en los procesos de desmaterialización y ordenación rítmica que él mismo tratará de reproducir en condiciones materiales totalmente distintas y, sobre todo, en una arquitectura absolutamente desprovista de decoración.

Prusiano como Paul Scheerbart y Bruno Taut, Erich Mendelsohn había nacido en 1887, el mismo año que Le Corbusier. Estudia arquitectura en Berlín y Munich, uno de sus maestros fue Theodor Fischer con quien había trabajado algún tiempo Bruno Taut, y conoce a Kandinsky y el grupo de *Der Blaue Reiter*. Al

contrario que Gropius, Taut y Mies van der Rohe, todos mayores que él, e incluso que Scharoun seis años más joven, raramente participó en las actividades colectivas que se sucedieron en Alemania en las primeras décadas del siglo protagonizadas por arquitectos y artistas pertenecientes al movimiento expresionista. Sólo en una ocasión planteó Mendelsohn teóricamente su visión de la arquitectura, fue en la conferencia que abrió su Exposición de dibujos en la Galería Cassirer en 1919, un texto cuyo título en *Neue Formprobleme der Baukunst* (Nuevos problemas formales de la arquitectura) y que fue revisado y utilizado de nuevo en la conferencia que pronunció en el *Arbeitsrat für Kunst* y posteriormente en Amsterdam. Mendelsohn no era un polemista como Taut, pero expresó como la mayoría de los artistas vinculados al Expresionismo su visión de una época agitada simultáneamente en el campo de la política y en el de las relaciones humanas, en la industria, la religión tanto como en el arte, lo que daba al artista el derecho y la autoridad para crear formas enteramente nuevas. En el terreno de la obra construida, Erich Mendelsohn apenas realizó arquitectura antes de la guerra y prácticamente su primer edificio realizado es la famosa *Einsteinurm* de 1920-21 en Postdam, quizá el mayor emblema de la arquitectura expresionista. Pero fueron sus dibujos, realizados durante la guerra y que continuaron después a lo largo de toda su carrera, la marca distintiva de Mendelsohn como arquitecto y a través de ellos se difundió su influencia por todo el mundo. Él mismo viajó a los Estados Unidos y Rusia durante la década de los años veinte y plasmó sus impresiones sobre la arquitectura de estos países en sus libros *Amerika* de 1926 y *russland Europa Amerika* de 1928. Vivió en Alemania hasta 1933 en que es forzado a exiliarse, primero en Bruselas y después en Londres. En 1942 se trasladó definitivamente a los Estados Unidos y trabajó en San Francisco hasta su muerte en 1953. Mendelsohn no participó en el *Weissenhof* de Stuttgart, al que había sido invitado, ni tampoco presentó ningún proyecto al Concurso del *Chicago Tribune*, a pesar de que los rascacielos había sido uno de los temas preferidos en sus croquis o fantasías arquitectónicas. Hans Scharoun, éste ya durante la Segunda Guerra Mundial, volverá a hacer lo mismo que Mendelsohn proponiendo formas para edificios colectivos que posteriormente realizarán otros arquitectos.

En una carta desde el frente a su esposa Louise, Erich Mendelsohn dice que está convencido de que la guerra, y hasta la inactividad, ha sido un factor importante y necesario en su desarrollo y que había sido una suerte pasar de ser un soñador y diletante a la consciencia posterior. Ya entonces, en 1917, apartado de todo contacto directo con el mundo profesional y dedicado a expresar el sentido intuitivo de las formas y la condición dinámica de las masas, habla también Mendelsohn de los materiales de construcción. La aparición del hormigón armado y el reparto de los esfuerzos, la compresión para el hormigón mismo y la tracción para el acero, iba a permitir eliminar el carácter puramente técnico de la construcción metálica porque el hormigón proporcionaría la textura superficial y las cualidades de la masa. Entonces el problema de la forma podría afrontarse de un modo hasta entonces sólo soñado, vislumbrado, como había sucedido en la arquitectura de Olbrich donde se habían tratado de visualizar determinadas posibilidades constructivas, pese a que el material adecuado no existiera todavía.

El Laboratorio Astrofísico de Postdam, la *Einsteinurm* que realiza Mendelsohn a partir de 1920, parte de unos croquis preliminares que son prácticamente idénticos a los de las *Dunas* de ese mismo año. El edificio, formado por un laboratorio subterráneo y una torre de observatorio, tiene una ancha base y está coronado por una cúpula. Hay escaleras tanto en el exterior como en el interior, pero es el movimiento ascendente en el interior de la torre el que cobra tanta fuerza que obliga al muro exterior a adquirir un perfil cóncavo que se opone a la convexidad del lado opuesto. La *Einsteinurm* es una auténtica duna, son las esquinas redondeadas, y aunque a Mendelsohn le gustara aludir al carácter monolítico de la construcción implícito en su propio nombre, *Ei-n-stein* (una piedra), la torre no se construyó de hormigón armado como estaba inicialmente previsto, sino de ladrillo, y nunca más Mendelsohn realizaría estructuras monolíticas. La disgregación de la forma es aquí un hecho, como en una duna, y ni siquiera el tratamiento superficial continuo por medio de una capa de hormigón impide percibir la amenaza de una forma que puede cambiar en cualquier momento.

También de comienzo de los años veinte es el complejo industrial de Luckenwalde, construido por Mendelsohn para la *Fábrica de sombreros de Steinberg Hermann*. Por sus potentes siluetas, se compara con frecuencia las obras de Poelzig en *Posen* o a la granja *Gut Garkau* de Hugo Häring. En la larga serie de naves unidas por volúmenes singulares, Mendelsohn utiliza ángulos agudos y esquinas salientes, así como largas bandas de ventanas abiertas sobre planos inclinados. El edificio del taller de teñidos es un enorme volumen en forma de embudo, para permitir la eliminación de los humos sin el auxilio de medios mecánicos. Esta obra, que está entre las más características de la arquitectura industrial expresionista, pero quizá no tanto entre las más características de su autor, pudiera tener su continuidad en los edificios comerciales de Mendelsohn de las décadas siguientes, aunque sometiendo su geometría triangular a una radical transformación.

Las oficinas para el *Berlin Tageblatt*, una actuación sobre un edificio existente, es la primera intervención de Erich Mendelsohn en un contexto plenamente urbano, esta vez en colaboración con Richard Neutra y el escultor R. P. Henning. El cliente, impresionado por la torre de Postdam, encarga a Mendelsohn la ampliación y remodelación de un bloque de esquina, la situación que después será la más característica de su arquitectura. Se trataba de añadir dos pisos a la construcción y de remodelar el cuerpo principal conservando las fachadas. La solución se basa en diferenciar nítidamente lo nuevo de lo viejo, retrasando el plano de la parte añadida y poniendo el acento en la curvatura de la esquina así como en el contraste entre las nuevas ventanas horizontales y la verticalidad de la antigua construcción.

Aunque Mendelsohn no viajó hasta 1924, no es difícil relacionar este edificio comercial berlinés de 1921-23 con una de las obras culminantes de la *Escuela de Chicago*, el almacén *Carson Pirie Scott* de Louis Sullivan y D. H. Burnham construido en 1899 con ampliaciones de 1904 y 1906. La articulación de la esquina a través de la curva, las ventanas horizontales, las cornisas y el ático de coronación anticipan la solución de Mendelsohn y Neutra en Berlín, con independencia del conocimiento o la consciencia por parte de los arquitectos de esta relación. Por otra parte, desde el comienzo, toda la arquitectura comercial de la *Escuela de Chicago* estaba basada en el concepto de superposición de volúmenes, de órdenes, para alcanzar en los edificios una mayor altura. También la contraposición entre verticalidad y horizontalidad, entre masa y vacío, está en estos edificios americanos sin tener que recurrir siquiera, como es el caso de *Berlin Tageblatt*, a una distinción entre lo nuevo y lo existente. Sullivan, en el *Carson Pirie Scott*, introduce el acento vertical a través del ritmo apretado de la curva frente al más distendido y horizontal de las fachadas laterales. Por otra parte, la contundencia masiva de las bandas horizontales y de las divisiones entre ventanas dan una réplica perfecta al vacío de los grandes huecos. Superposición y alternancia articulaban ya esa montaña edificada que es el edificio comercial antes de comenzar el siglo XX en la arquitectura de Chicago y, en especial, en la obra espectacularmente conclusiva que construye Louis Sullivan en la esquina de las calles State y Madison.

Pero la arquitectura de los años veinte, indudablemente heredera de las experiencias de la *Escuela de Chicago* sobre todo en el campo de la arquitectura de la ciudad, discurre por multitud de canales distintos y uno de ellos es el tomado por Erich Mendelsohn que, precisamente en esta primera experiencia urbana, elige ya prescindir, como había hecho en sus dibujos visionarios y en la *Einsturm*, de la estructura reticular no sólo como esqueleto real del edificio sino también como imagen. Por esta razón, la ligadura que se establece entre Mendelsohn y Frank L. Wright incluso antes de que ambos se encuentren en Taliesin en 1924 resulta evidente, aunque esta vinculación tienda a verse en el sentido de considerar a Erich Mendelsohn una anticipación intuitiva de la arquitectura que Wright realizará plenamente en la última etapa de su vida. Sin embargo, menos se ha planteado la posibilidad de que exista una influencia wrightiana sobre Mendelsohn a partir precisamente del Wright más próximo a la *Escuela de Chicago*, es decir, de su primera etapa. Asumir esta hipótesis nos conduciría, en un movimiento retroactivo, a examinar el origen de todo este movimiento arquitectónico en América y a detenernos en la figura fundamental de H. H. Richardson.

En su *Glessner House* de 1866-67, Richardson utiliza una construcción a base de estratos desiguales de piedra, que se hacen más estrechos en las bandas ocupadas por las ventanas, y grandes arcos en las entradas. Algunos años antes, en 1879, había erigido en Sherman, Wyoming, el *Ames Monument*, una de sus obras más perfectas. Se trata de dos pirámides superpuestas con la cima redondeada u formadas por mampostería irregular. Dibujándose sobre el fondo de las Montañas Rocosas, él mismo es una montaña que sólo tiene lo fundamental, su masa y dos pequeñas placas conmemorativas realizadas por el escultor Saint-Gaudens y situadas en dos lados opuestos. Más tarde, en Buffalo en 1880, Richardson construye un arco conmemorativo con los mismos presupuestos que el *Ames Monument*, pero más urbano y más refinado. El monumento de Sherman, Wyoming, atrajo la atención de Frederick L. Olmsted que elogió su carácter y la imagen que podía apreciarse al pasar en tren por el lugar en que estaba ubicado. A muchos les había parecido un objeto natural, ya que en los alrededores hay formaciones rocosas que sobresalen de las colinas. Pero además, ése era un lugar de frontera propicio para las batallas y con frecuencia el monumento había sido alcanzado por proyectiles perdidos que había empujado el viento, lo que no había hecho más que aumentar su belleza. La masividad del *Ames Monument* produce una impresión semejante, y esta imagen ha sido mostrada ya como contrapunto a la obra de Richardson, a una construcción temporal bélica en la que se apilan una serie de sacos de tierra para formar una barrera defensiva. El montón de sacos delante de una trinchera excavada es la más característica construcción bélica, la que construye el propio frente de batalla, que curiosamente se desplaza como las *Dunas* de Mendelsohn y tiene como ellas una cara convexa y una concavidad en el lado opuesto. No es casualidad que el momento de la guerra fuera el más creativo de la actividad gráfica de Erich Mendelsohn, como de otros muchos artistas, y tal vez se ha subestimado por demasiado obvia la influencia de esta arquitectura bélica en la

formación de sus propias ideas arquitectónicas, de este lugar en el que uno se ve forzado a vivir en las condiciones más extremas de tensión vital. Incluso las rendijas por las que el soldado vigila el campo enemigo, como aquellas por las que asoman la armas, son rendijas horizontales, interrupciones mínimas de los estratos masivos que sólo a través de ellas dejan ver y entrar la luz y el sol.

La obra gráfica de Mendelsohn se inicia en 1914, coincidiendo con el comienzo de la guerra, y culmina en los bocetos enviados desde el frente en 1917. En ellos dominan las formas onduladas que se desarrollan en torno a ejes verticales o inclinados, grandes cubiertas curvas y composiciones centralizadas que sistemáticamente se presentan en una visión de esquina. La serie *Dunas* de 1920 es prácticamente contemporánea del comienzo del proyecto del *Observatorio de Postdam*, la primera obra importante de Mendelsohn que llegó a ser construida. Poco antes, en sus complejos industriales para los fabricantes de sombreros Steinberg y Hermann, Mendelsohn había utilizado geometrías triangulares, las habituales entre los arquitectos expresionistas, así como enormes cubiertas a modo de montañas. Pero en la *Einstein Sturm*, como ya había sucedido en sus dibujos, se produce una transformación hacia las formas redondeadas, la estratificación y una mayor movilidad y libertad de las formas arquitectónicas. Se podría decir que Erich Mendelsohn, uno de los más jóvenes arquitectos expresionistas, inicia un nuevo camino que de alguna manera compartirá con Hans Scharoun a quien se considera un heredero de la primera generación.

Las geometrías triangulares utilizadas sistemáticamente por los arquitectos del Expresionismo tienen su fundamento en muchas de sus referencias, como el gótico, y en su rechazo de todo lo que pudiera estar vinculado al clasicismo. Hay muchas otras explicaciones que ya se conocen. Pero también las geometrías triangulares nos remiten, dentro del terreno de las matemáticas, a los intentos de medir la superficie de la tierra sin tener necesariamente que recurrir a un punto exterior de referencia, de observación. Las mediciones por medio de ángulos y curvas requerían estar situado fuera de aquello que se medía. En este sentido, la triangulación se interpreta como un paso adelante en la autonomía del objeto que se trata de medir, sea este la superficie de la tierra o cualquier otro no regido por coordenadas cartesianas. Y el alejamiento de Mendelsohn de esta geometría para proponer formas curvas, más o menos abiertas, y mediciones angulares, una vuelta a la necesidad de someter al objeto en este caso arquitectónico a un control formal que opera desde fuera de él mismo, un control externo que también garantiza la cohesión de unas formas totalizadoras de las que no puede eliminarse una sola parte sin destruir su integridad, como sucede en formaciones naturales como las dunas.

La llamada de atención que Erich Mendelsohn recibió en la primera exposición de sus dibujo en la Galería Cassirer, aconsejándole un camino que no fuera el de la práctica de la arquitectura, se demostró inmediatamente fuera de lugar, desde el mismo momento en que realiza la *Torre de Postdam* y sus primeros edificios comerciales. Por otra parte, como ha señalado Bruno Zevi, los croquis de Mendelsohn no son dibujos anticipatorios de un proyecto, sino que cubren todas las fases de éste incluso las que siguen a la construcción de la obra y que pudieran pertenecer ya al campo de la crítica. El trasvase entre los dibujos y la arquitectura construida se produce en Mendelsohn con una asombrosa facilidad y una seguridad absoluta, como si estuviera regido por algún agente externo tan inexorable como el viento. No hace falta la continuidad fuera de él mismo para llevar hasta el final las posibilidades de sus planteamientos arquitectónicos, a pesar de que el sello se arquitectura mendelsohniana pueda aplicarse a tantos edificios con esquinas curvas en cualquier ciudad del mundo. Erich Mendelsohn hace desde el comienzo una arquitectura conclusiva, no pionera, conclusiva cronológicamente y terminal como lo es la de H. H. Richardson. Por eso interesa rastrear su origen, en el inesperado Olbrich por ejemplo, más que sus consecuencias, tan obvias como irrelevantes. Como las dunas, sólo ella misma es capaz de perpetuar su forma aunque para ello necesite un impulso externo y cuando éste desaparece, también ella desaparece sin dejar rastro.

María Teresa Muñoz

Publicado en *METALOCUS* 01, año 1999
4 páginas